

## CORTÁZAR, "CASA TOMADA": CASA DESERTADA

Miguelina Solfer

Universidade Federal do Paraná

### RESUMEN

Partiendo de la caracterización de la "voz narrativa" (las acciones, sensaciones, y expresiones ambiguas del protagonista-narrador) se llega al eje anecdótico "alucinación o estratagema/abandono" para el cuento *Casa tomada*, en interpretación divergente a las numerosas exégesis invariablemente basadas en el eje "invasión/fuga": método centrado no en una "crítica de la traducción" sino en una crítica estructural de la "significación", como propugna J. Alazraki.

En su destacada obra *En busca del unicornio: los cuentos de Cortázar* (Gredos, 1983), traza Jaime Alazraqui una verdadera guía de las exégesis del citado cuento, y la multiplicidad de interpretaciones que ha suscitado y que admite este relato cortazariano aparece como ejemplo acabado de la ambigüedad esencial del lenguaje que se organiza, por obra y gracia del escritor, en texto literario.

A la serie de interpretaciones que enumera el crítico en sus capítulos "Traducción y significación" y ¿"Cómo está hecho *Casa tomada*?", podría proponer una más, que aproxima el cuento al campo metafórico de la expresión "la folle du logis" ("loca de la casa") designando a la imaginación, y transforma en un pase mágico a *Casa Tomada* en una metáfora de la mente dominada por la alucinación (invadida por extraños) que terminan por desalojar a sus legítimos ocupantes, el pensamiento lúcido y la razón. . . Declararía, entonces, mi extrañeza de que no se haya advertido antes tal semejanza a pesar "de las muchas paráfrasis que se han hecho de este cuento", como dice Alazraqui al proponer su propia lectura, alegórica del Génesis bíblico, en el segundo de los capítulos citados. Pero precisamente en pos de la legítima exigencia de

Alazraqui: acceder al estudio del texto como sistema literario, "unidad expresión-contenido, en la cual el lenguaje ingresa para significar otra cosa", se propone aquí una lectura inédita del cuento, a partir de la caracterización de su voz narrativa: la primera persona que es narrador y protagonista a un tiempo. Tal caracterización, que no se realiza en el plano explícito del enunciado, pues se procesa y se plasma a nivel de las acciones y sensaciones del narrador — plano de la enunciación — crea una esencial camada significante. A esta incursión por el protagonista narrador, se articulará una interpretación estilístico-estructural de las expresiones ambiguas o enigmáticas, que constituirían homologías autónomas, signos tácitos por exigencia de la cohesión narrativa (y no herméticos por elección de estilo) que al estructurarse en el texto, anulan su ambigüedad transformándose en claros significantes.

Estando así en la ruta indicada por Alazraqui en nombre de una crítica "significativa" para eludir los peligros de una "traducción interpretativa": ésta "borra el texto, lo anula para escribir otro que no es sino su traducción": la primera deberá implicar un "retorno al texto, una lectura que en lugar de desrealizarlo permita rescatarlo desde el principio en que se funda, y sobre el que se erige como realidad significativa". (p. 140).

Demostremos que la clave interpretativa del cuento se resume en la ecuación "alucinación o estratagema / abandono de la casa", y que el resorte primero de la fábula es la revelación de que Irene teje no por necesidad ni por gusto, sino porque no puede hacer otra cosa (pasaje del hallazgo de las pañoletas por el protagonista, después de haber afirmado: "Irene no era así, tejía cosas siempre necesarias".)<sup>1</sup>

Después de este impacto afectivo, el protagonista aspira a libertarla y libertarse de la dominación de la casa: comienza a oír voces que atribuye a anónimos e invisibles invasores. Sus objetivos se cumplirán; el final del relato muestra a Irene dejando caer de sus manos el tejido, a ambos protagonistas abandonando precipitadamente la casa, y al narrador consumando la libertación en el acto de clausurarla y arrojar las llaves a la alcantarilla, lugar de donde serán irrescatables; el justificativo que forja, tal vez para sí mismo, en la frase que cierra el cuento, no deriva de una lógica convincente:

"Antes de alejarnos tuve lástima, cerré bien la puerta de entrada, y tiré la llave a la alcantarilla.

1 J.Cortázar. "Casa tomada". in Antología de la literatura fantástica. J.Borges. S.O. A. Bloy Cosares. Edit. Sudamericana. 1980. páginas 150-55.

**No fuese que a algún pobre diablo se le ocurriera robar y se metiera en la casa, a esa hora y con la casa tomada".**

Necesitando un poderoso pretexto para anular el imperativo de lealtad a los antepasados, la fuerza opresiva de la casa, guardada por generaciones, el narrador creará alucinatoriamente los motivos para la definitiva libertación.

### **Caracterización del protagonista narrador**

¿Cómo nos aparece el narrador? Su discurso introduce indicios fuertemente caracterizadores: capaz de absorberse casi a la enajenación en la actividad de la tejedora, atraído por el movimiento de la lana, por el brillo de las agujas metálicas, pasando horas en un ensimismamiento autista o neurótico. ("Era hermoso"). Así el ángulo de enfoque de la narrativa se compromete con su punto de vista y éste se carga de información, de perspectiva psicológica.

Por otro lado su evidente falta de reacción ante la invasión, es indicio de morosidad ataráxica o de una iniciativa premeditada para libertarse de la asfixiante dominación de la casa, para poder abandonarla sin escrúpulos? Ambas posibilidades (morosidad o estrategia) se despliegan con absoluta coherencia en el discurso, y en el perfil psicológico trazado por la voz narrativa, y constituyen la única ambivalencia que propone al cuento, su única ambigüedad indescifrable, sí, pero también superflua; verosímil y natural en sus dos posibles direcciones, sin que ninguna de ambas insinúe discordancia en la textura narrativa: esta pacta con el dilema, lo asimila. Otra constante se configura sin ambages en la conducta y actitudes del personaje: el afecto que dedica a su hermana, a quien quiere proteger a todo costo: "Pero es de la casa que me interesa hablar, de la casa y de Irene, porque yo no tengo importancia", dice al tomar impulso inicial para el relato. Así el hecho decisivo en el argumento, la ocurrencia-resorte que desencadena toda la trama tiene origen en este fraternal sentimiento: trátase del hallazgo del cajón lleno de inútiles pañoletas: "(...) yo no tuve valor de preguntarle a Irene qué pensaba hacer con ellas". Y antes se interrogaba: "Me pregunto qué hubiera hecho Irene sin el tejido".

### **Caracterización por las sensaciones**

A los indicios psicológicos denunciados por las acciones del narrador, debemos asociar, como sugiere intensamente el texto, los registros auditivos por los cuales éste identifica

la presencia de los "invasores". Comprobamos la vaguedad e imprecisión de los ruidos que denuncian esta presencia, con frecuencia formulados en sintagmas de coordinación disyuntiva. Así, en la primera invasión, el protagonista

"daba la vuelta al codo que llevaba a la cocina cuando escuché algo en el comedor o la biblioteca. El sonido venía impreciso y sordo como un volcarse de sillas sobre la alfombra o un ahogado susurro de conversación".

El intervalo de adaptación a la extraña rutina que sigue, (parte 6), crea en la fábula despojada y linear del cuento, un interregno que configura el silencio casi total de la casa, después de la invasión y vemos al narrador intentar justificar repetidamente, este hecho insólito en: 1) la puerta está cerrada, 2) la conversación en voz intencionalmente más alta, 3) las canciones de Irene, 4) los ruidos intensos en una cocina, 5) "nunca permitíamos allí el silencio":

"Fuera de eso, todo estaba callado en la casa. De día eran los rumores domésticos, el roce metálico de las agujas de tejer, un crujido al pasar las hojas del álbum filatélico. La puerta de roble, creo haberlo dicho, era maciza. En la cocina y el baño que quedaban tocando la parte tomada, nos poníamos a hablar en voz más alta o Irene cantaba canciones de cuna. En una cocina hay demasiado ruido de loza y vidrios para que otros ruidos irrumpieran en ella. Muy pocas veces permitíamos allí el silencio".

El mismo recurso anecdótico ocurre en Carta a una señorita en París, para ocultar los ruidos de diez conejitos encerrados en un armario:

"Cuando (Sara) arregla el dormitorio, de nueve a diez, hago ruido en el salón, pongo un disco de Beny Carter, que ocupa toda la atmósfera, y como Sara es también amiga de saetas y pasodobles, el armario parece silencioso y acaso lo esté..." —(J. Cortázar, *Bestiario*, Editorial Sudamericana, 1974, Bs. As., página 27).

La segunda serie de indicios: "Es casi repetir lo mismo salvo las consecuencias"; lo "mismo" incluye a los indicios (o alucinaciones) sonoros, que a pesar de más próximos

("claramente," "casi al lado nuestro") persisten en su formulación imprecisa y dubitativa:

Desde la puerta del dormitorio (ella tejía) oí ruido en la cocina; tal vez en la cocina o tal vez en el baño porque el codo del pasillo apagaba el sonido (...) Nos quedamos escuchando los ruidos, notando claramente que eran de este lado de la puerta de roble, en la cocina y el baño, o en el pasillo mismo donde empezaba el codo casi al lado nuestro".

Por otro lado, se configura la incongruencia de dos situaciones anotadas por el narrador: a) en la parte vecina a la ocupada (la cocina), había ruidos tan intensos como para impedir que otro sonido llegara; b) pero en la parte lejana "hasta pisábamos más despacio para no molestarlos".

Cuanto a la parte 6, construida en función del punto de vista acerca de los silencios y los sonidos en la sección de la casa habitada por los hermanos después de la "ocupación", en ese silencio preñado de presagios resuenan a la noche los gritos que en sus pesadillas articula Irene, signo de la angustia que la tejedora recalca en su rutina del día, ("Estábamos bien y poco a poco empezábamos a no pensar. Se puede vivir sin pensar"):

"Cuando Irene soñaba en alta voz yo me desvelaba en seguida".

"Nuestros dormitorios tenían el living de por medio pero de noche se escuchaba cualquier cosa en la casa. Nos oíamos respirar, toser, (...). Fuera de eso todo estaba callado en la casa".

"De día eran los rumores domésticos,, el roce metálico de las agujas de tejer, un crujido al pasar las hojas del álbum filatélico".

En conclusión: todos los indicios de la "invasión" son las impresiones sonoras del narrador. Esto queda explícito en el relato de la primera invasión, en el intervalo de silencio absoluto que intenta justificar en la parte 6; y queda ambiguamente expuesto en la "segunda invasión", parte 7, una vez que Irene nada es más que un instrumento dócil y fácilmente sugestionable que el narrador arrastrará a la fuga. Así, en esta parte final: 1) Irene no escucha ruidos sino ve a su hermano detenerse a escucharlos; 2) inmediatamente después "sin mirarnos siquiera Apreté el brazo de Irene y la hice correr conmigo hasta la puerta cancel, sin volvernos hacia atrás". Los ruidos se oían más fuerte pero siempre

sordos, a espaldas nuestras. Cerré de golpe la cancel y nos quedamos en el zaguán. **Ahora no se oía nada**".

### Estilística de la ambigüedad

Por otro lado, esta lectura por la caracterización del protagonista debe complementarse con una lectura estilística del enunciado narrativo: nos detenemos exclusivamente en ciertas expresiones significativas del narrador; en ellas reside la técnica del desajuste, en el texto, entre lo que hace el protagonista y lo que sutilmente sugiere el narrador.

#### 1) "Antes de que fuera demasiado tarde"

La repetición *ipsis literis* de la expresión "antes de que fuera demasiado tarde", dos veces en un relato de seis páginas, a lo largo de las cuales ningún otro elemento se repite, representa un claro indicio estilístico; tanto más que el estilo cortazariano fluye con una dinámica despojada, densa, en la cual no caben los remansos lingüísticos ni las repeticiones, como se comprueba por ejemplo, en esta serie, en el mismo relato: "nos alegramos" "nos resultaba grato" "nos divertíamos mucho" "estábamos bien" "estaba contenta". La expresión reiterada surge en los siguientes contextos: primero, en la visión anticipada, del futuro de los personajes en relación con la casa: "...o mejor nosotros la voltearíamos **antes de que fuera demasiado tarde**". Y la segunda, durante la reacción ante la invasión: "Me tiré contra la puerta **antes de que fuera demasiado tarde**": en ambos casos la expresión permanece ambigua, intencionalmente incompleta, pues aún en su esencia hipotética se oculta la finalidad de la acción hipotética: "tarde"... ¿para? Si la ambigüedad se disipa con el mismo complemento, éste deberá ser, para ambos casos, sí: "tarde para escapar a la dominación asfixiante de la casa" y no "tarde para impedir la invasión", invasión que aún no se configura, en el primer caso. Se ha creado una estrategia para la compulsión irreversible al abandono de la casa, y esta necesidad de libertación, es una tendencia latente en el protagonista.

#### 2) "Fue simple y sin circunstancias inútiles"

El narrador introduce el relato de la primera invasión con la frase: "Lo recordaré siempre porque **fue simple y sin circunstancias inútiles**" expresión de un hablante activo, que ha realizado una acción intencional con economía de esfuerzos, y no caracterizadora de una situación impuesta, repen-

tina, de sorpresa o temor. Al clausurar con llave y cerrojo, en un ímpetu del cuerpo, en decisión "simple y sin circunstancias inútiles" la primera puerta, el protagonista inicia (subconscientemente o con premeditada estrategia: dilema) un proceso de abandono de la casa, que la crítica casi siempre interpreta como expulsión o fuga. En efecto, lo que la narración pone en evidencia a seguir es una conducta mesurada y serena, que imprime a sus sucesivas acciones y a cada uno de sus movimientos una segura firmeza:

"Fui a la cocina, calenté la pavita, y cuando estuve de vuelta con la bandeja del mate, le dije a Irene: — Tuve que cerrar la puerta del pasillo. Han tomado la parte del fondo".

"Simple y sin circunstancias inútiles", también la prosa, el estilo narrativo, sin nada de temblores titubeantes: "Yo cebaba el mate con mucho cuidado..." contrastando con la reacción previsible de Irene: "Yo cebaba el mate con mucho cuidado, pero ella tardó un rato en reanudar su labor". Es evidente que se ha querido contrastar las dos reacciones opuestas. Toda la narrativa del hermano lo muestra prestando una aguda atención a detalles que el temor o la alarma deberían haber borrado:

"Me acuerdo que tejía un chaleco gris. A mí me gustaba ese chaleco".

Cuanto a la clausura de la puerta, que aparece como una precipitada, instintiva reacción de defensa, resulta un acto cuyo alcance talvez no se formule a la conciencia del mismo narrador.

### ¿Cuento fantástico?

No interpretamos la "ambigüedad" del relato como inherente a su naturaleza de texto fantástico, resistente a toda "traducción" al orden lógico por buscar transcender este orden, según el análisis de Alazraqui. Casa tomada no es un texto fantástico, no predomina en él lo ambiguo sino lo tácito; no hay en el relato "mensaje inexpresable" porque fantástico, sino expresión reticente de un narrador protagonista, no sólo participante en la relación de los hechos que narra, sino también comprometido en su trama, reemplazándose en este relato la omnisciencia narrativa por el "punto de vista" (narrador=personaje).

De un gran dominio de la técnica ficcional deriva la perfecta homogeneidad del discurso narrativo, que identifica y hace explícito el ser profundo del protagonista-narrador. La transcripción mantiene sin fisuras la tenue frontera entre equilibrio psicológico y neurosis, gracias a una intuición certera de la personalidad humana. Esta homogeneidad lograda anula todo desajuste de perspectiva entre "el personaje visto y contado y el narrador que ve y cuenta" (Tacca, 93).

En *Casa tomada* la connotación del discurso produce un mínimo de "discordancia", más evidente por ejemplo, en *La familia de Pascual Duarte*, de Cela; en esta novela el discurso emite "pistas" obvias configuradas en las connotaciones de afectividad (diminutivos) y en cierta poeticidad del estilo del narrador-protagonista en fuerte contraste con la fábula dominante centrada en la fría e indiferente violencia de sus actos, siendo esta misma ambivalencia un significante ideológico de la naturaleza humana.

Cortázar evita el "écart" revelador de la intrusión del autor, éste es reducido al mínimo grado. Tampoco ocurre en este cuento ninguna interferencia de discursos, lo que existe según Alazraqui bien lo demuestra, por ejemplo en *Carta a una señorita en París* del mismo autor, entre un discurso metafórico y un discurso "neurótico". Es este "écart" uno de los recursos más tenues y más finos del arte novelesco, nimia diferencia del "saber" (de conciencia, de lucidez,) entre narrador y personaje, sólo revelada en una lectura atenta e inquisidora".

### Articulación sintáctica del relato

Esto nos lleva a una necesaria revisión de lo que Alazraqui estudia como "sintaxis" del relato, al distinguir cuatro eslabones narrativos: a) la casa como escenario o espacio del relato; b) la vida de los hermanos en ella (personajes-acción); c) la aparición de fuerzas hostiles (conflicto) y d) la expulsión de los hermanos por las fuerzas hostiles (desenlace).

También consideramos la articulación de las partes del relato, separadas como "estrofas" de un poema por espacios "interestróficos", (esquema habitual en algunos relatos del cuentista argentino) y que son en este cuento siete partes; pero analizándolas en su progresión narrativa para así llegar a su "sintaxis" esencial:

#### I Parte 1) Caracterización retrospectiva del contexto existencial (personajes-casa).



## II Parte 2) nudo del conflicto casa-hermana-tejido.

## III Partes 3) y 4) tentativa de liberación - Adaptación aparente a otra precaria rutina.

## IV Partes 5) 6) y 7) angustia-libertación final.

Así, el conflicto en II) está centrado en la máxima tensión de componentes esenciales (hermana, casa, tejido) a consecuencia del episodio en el que el hermano descubre las numerosas pañoletas; la resonancia afectiva de este suceso en el narrador-protagonista se insinúa en sus frases: "Irene no era así, tejía cosas siempre necesarias", y después del hallazgo: "... yo no tuve valor de preguntarle a Irene qué pensaba hacer con ellas". En III) se configura la tentativa de libertación o con el recurso a una situación alucinatoria o por una situación tramada; sigue un interregno de adaptación, primeramente "penosa", "triste", después "ventajosa", "alegre": "Estábamos bien y empezábamos a no pensar". Pero en IV) la angustia de la protagonista, exteriorizada en los gritos nocturnos que desvelan al hermano (6), llevan a precipitar el desenlace: la invasión avanza, y la salida definitiva de los protagonistas se consuma irreversiblemente (acción de arrojar la llave en la alcantarilla). Es la "estrofa" 7, la última del relato: el desprenderse Irene del tejido, y el abandono de la casa, sellan con éxito la trama, alucinatoria o no.

Como se observa, en la articulación sintáctica que establecimos, los resortes narrativos fundamentales son: en la parte 2) el episodio de las pañoletas, y en la parte 5), los gritos nocturnos de Irene. Si operamos esta revisión interpretativa en el estrato que el mismo Alazraqui denomina la "semántica" del relato, recordando que es "c) una incógnita y a) b) y d) dependen del valor que otorguemos a c)", deberemos sustituir el semantema "expulsión" por el de "fuga", recordando que la interpretación no debe orientarse a la búsqueda de algún plano alegórico, simbolizante, perifrástico, metonímico, ni siquiera metafórico, cuando ningún elemento textual, de significante o de significado, alude a estas connotaciones. Sino respetar la profunda cohesión interna del cosmos narrativo y el consecuente equilibrio gravitacional de las tendencias constitutivas de su lenguaje que nunca permanecen totalmente ocultas, insinuándose en el plano de la enunciación o de la "escritura". En cuanto a la "semántica" del relato, Alazraqui aludirá al universo de la narrativa kafkeana, a "la

**imposibilidad del personaje** de descubrir la naturaleza de su delito", aproximándolo al universo de Casa tomada, pero lo que observamos en el segundo caso es el **silencio del personaje** una vez que ninguna alusión a culpa o a hipotético delito se enuncia en la narrativa, sino el silencio del protagonista-narrador a respecto de la invasión, que no presentifica o por ocurrir en el plano alucinatorio o infraconsciente, o en una intencionalidad disimulada por el protagonista: en cualquiera de estas alternativas reside la clave del relato, y con ellas cuenta el autor para construir el "suspense" estructural del cuento.

### **Articulación sintáctica y progresión temporal**

Al analizar la progresión temporal que se fija con los tiempos verbales, vemos que el cuento es narrado en pretérito imperfecto, pero el momento desde el cual se enuncia la narración, posterior por lo tanto a los hechos del relato, se insinúa en instantáneas intervenciones o rupturas, en cada una de las siete "estrofas" que integran el cuento, quedando caracterizado como un tiempo **poco posterior** a los hechos. Estas, "salidas" fuera del pretérito imperfecto se obtienen: a través del presente, o del futuro verbal, o del adverbio temporal hoy y son las siguientes:

parte 1 : Nos gustaba la casa porque aparte de espaciosa y antigua (hoy que las casas antiguas sucumben a la más ventajosa liquidación de sus materiales) guardaba .../"

parte 2 : Pero es de la casa que me interesa hablar /.../  
Me pregunto uqué hubiera hecho Irene sin el tejido..."  
Un día...

parte 3 : "Cómo no acordarme de la distribución de la casa."

parte 4 : "Lo recordaré siempre..."

parte 5 : Se "puede vivir sin pensar."

parte 6 : (esta parte no presenta progresión temporal, sino coincidencia con la anterior).

parte 7 : "De noche siento sed..."

Las coincidencias entre la articulación "sintáctica" de la narrativa y la progresión temporal se observan: en la parte 2 donde coincide el punto de partida de la progresión cronológica de los hechos relatados y la situación-resorte propulsora de la acción: (el hallazgo de las pañoletas), y en la parte 6 que narra una acción y traza un tiempo paralelos respecto a la parte anterior, y al mismo tiempo marca la ausencia del presente verbal.

Mostramos que el aparente eje argumental o desarrollo anecdótico "invasión y fuga" confirmado en la mayoría de las interpretaciones cede lugar al de "alucinación o estrategia\*" — "abandono de la casa". Trama urdida en el subconsciente del narrador-protagonista y exteriorizada en seguros indicios en la enunciación o en la "escritura",<sup>2</sup> al margen del plano explícito de información del relato.

Así la "incógnita" propuesta sobre la naturaleza de los "seres invasores" o sobre la naturaleza de una culpa castigada con la expulsión no existe; en realidad la ambigüedad se resuelve en dilema cuyas dos alternativas el texto soporta naturalmente: o la narrativa se enuncia para cubrir una estrategia, para justificar una conducta, - (y entonces es una narrativa maliciosa, y el narrador un lúcido simulador) o es el enunciado transparente e inocente de una alucinación - y el narrador vive el desequilibrio psicológico de los personajes cortazarianos, muchas veces pacientes de latentes estados neuróticos. Como dijimos, la transcripción es perfecta, homogénea, el cuentista mantiene el discurso de su narrador-personaje sin fisuras aparentes, en las tenues fronteras entre neurosis y equilibrio, gracias a una intuitiva y certera caracterización psicológica.

Esta homogeneidad discursiva refleja la perspectiva constante, el ángulo de visión preciso inherentes a los relatos en primera persona, cuando narrador y protagonista coinciden, es decir cuando la omnisciencia narrativa cede lugar al "punto de vista".

A pesar de esta básica equisciencia (narrador-personaje), el autor puede sutilmente mantener distancia entre ambos, no explícita sino conotada en el discurso narrativo: es lo que aquí ocurre: en efecto, si "hay personajes que saben más de lo que dicen, y otros que dicen más de lo que saben", el narrador-protagonista de *Casa Tomada*, como simulador, sabría más de lo que dice, pero narra como si supiera exactamente lo mismo que "su" protagonista.

\* Con razón dice Todorov que al habla de ese personaje que cuenta /.../ se la podría denominar 'escritura' /.../' O.Tacca, *Las voces de la novela*, Gredos, 1973. pág. 93-94.

Como claramente observa Tacca, citando a Todorov, en los relatos de primera persona, el verdadero narrador queda tan disimulado como en la narración en tercera persona:

"El narrador verdadero, el sujeto de la enunciación de un texto en el que el personaje dice 'y' resulta mas disimulado aún. El relato en primera persona no hace explícita la imagen de su narrador, sino que, al contrario, la hace más explícita aún".

Si, como el mismo Oscar Tacca revela, la novela policial suele aprovechar esta posibilidad de coincidencia entre el yo narrador-sujeto de la enunciación y el yo-personaje, sujeto del enunciado, "la clave" del enigma se hace residir exactamente en esta coincidencia, aunque el género no evite lo tosco de su elaboración: el "culpable" era el narrador de los hechos.

**Casa tomada**, salvando enormes distancias, utiliza semejante recurso: el hermano de Irene es un narrador "culpado" de disimulación o de neurosis (ya vimos que esta ambivalencia es legitimada por la técnica narrativa). "Culpa" a la que el lector adhiere, "culpa" que aprueba y que no juzga merecedora de castigo.

## RESUMO

Partindo da caracterização da "voz narrativa" (as ações, sensações, e expressões ambíguas do protagonista-narrador) chega-se ao eixo argumentativo "alucinação ou estratagema/abandono" para o conto *Casa tomada*, em interpretação divergente das numerosas exegeses invariavelmente centradas no eixo "invasão/fuga": método baseado não em uma "crítica da tradução" mas em uma "crítica estrutural da significação" como propõe J.Alazraki.